

CHANDOS



**CHANDOS**  
SUPER AUDIO CD

# BRUCKNER

Symphony No. 5



Residentie Orchestra The Hague

Neeme Järvi



Peter Joslin Collection

**Anton Bruckner**

**Anton Bruckner** (1824–1896)

**Symphony No. 5, WAB 105**

1	I Introduction. Adagio – Allegro	17:57
2	II Adagio. Sehr langsam	11:15
3	III Scherzo. Molto vivace (Schnell) – Trio. Im gleichen Tempo	12:56
4	IV Finale. Adagio – Allegro moderato – Choral	19:41
		<b>TT 62:05</b>

**Residentie Orchestra The Hague**  
Lucian-Leonard Raiciof concert master  
Neeme Järvi

## Bruckner: Symphony No. 5

---

Anton Bruckner composed his Symphony No. 5 in B flat major at a difficult time in his life and it seemed dogged by ill luck. Apart from his unfinished Ninth, it was the only one of his symphonies which Bruckner never heard performed by an orchestra, though in 1887, more than a decade after its completion, he did hear it played in a version for two pianos by Joseph Schalk and Franz Zottmann in Vienna. The sole orchestral performance in his lifetime took place in Graz in 1894, under the baton of his pupil Franz Schalk, but the composer was too ill to attend. Schalk supervised its first publication in 1896, shortly before Bruckner's death, and Bruckner was presumably too ill to protest at Schalk's drastic re-orchestration of many passages (introducing an off-stage brass band at the end!) and equally insensitive cuts – 122 bars removed from the middle of the Finale, for instance. The first Viennese performance (of Schalk's version, of course) occurred in 1898 under Ferdinand Löwe, and was fairly well received; the work slowly made its way into the repertoire, but Bruckner's authentic score was not published until 1937, in an edition by Robert Haas.

(The later, 1951 edition by Leopold Nowak is essentially a republication of Haas.) Nowadays the Fifth is regarded as one of Bruckner's supreme symphonic achievements, ranking with the last three symphonies (Nos 7–9) for intensity of expression and grandeur of architecture.

Bruckner began writing the Fifth Symphony in February 1875, soon after he had drafted his Fourth Symphony, the *Romantic*. He began by composing the *Adagio* second movement. He was currently in difficult and depressing circumstances. He much regretted his move from Linz to the sophisticated Imperial capital, Vienna, where he found it hard to fit in socially and seemed unable to attract much attention to his music. He was anxious, too, about a legal action that had been brought against him by two female piano pupils who felt he had behaved insultingly towards them (this seems to have been the result of misunderstandings – Bruckner would eventually be exonerated by the court). He had thus been limited to male piano pupils and this piano-teaching job, at a Viennese seminary, was in any case about to

be abolished; reduced to his meagre teaching salary from the Vienna Konservatorium, he was forced to borrow money. His correspondence of the time shows him in low spirits, and the plangent oboe theme of the *Adagio*, probably the first idea he drafted for the work, may well have the force of a personal cry from the depths.

The whole symphony was completed by May 1876, but that original version is lost; Bruckner revised the work to some extent over the next two years, writing a new score, and it is this 1878 score which remains the sole source for the music. Symphony No. 5, therefore, unlike Symphonies Nos 1 – 4, does not exist in a number of competing versions in which the actual musical substance varies. Bruckner dedicated the work to Karl Ritter von Stremayr, who was then Minister of Public Instruction (as we would say, Minister of Education) for the Austro-Hungarian Empire in the government of Prince Adolf von Auersperg.

All Bruckner's symphonies are large, and the epithet 'monumental' arises naturally in any discussion of them. But the Fifth is larger than any symphony Bruckner had written before, and in it his disposition of his materials, the broad forms of the four movements and the way that he uses the

orchestra all deserve, in addition, to be described as architectural. Like a huge Gothic cathedral the work appears to tower above its listeners and to be built with a rock-like solidity. As in the vaulting, interweaving and rhythmic disposition of the great stone masses of a cathedral, this is the symphony which shows at its most intense Bruckner's sovereign mastery of counterpoint, in the predominantly polyphonic textures of the first three movements and in the massive fugue with chorale which forms the bulk of the Finale. Here – though in wholly authentic orchestral guise – we hear the long experience Bruckner had gained in the contrapuntal arts as a virtuoso church organist.

The Fifth is also unique in other ways. The fugal Finale is Bruckner's only symphonic finale of this kind. Moreover, Bruckner was clearly concerned in this symphony, to an unusual degree, with securing unity among the movements. Not only does the Finale begin by quoting the themes of the three preceding movements, and include a cyclic recall of a first-movement theme at its climax, but the first movement and Finale (which are both in B flat major) begin with the same music, while the second and third movements (which are both in D minor) begin with the same accompanimental triplet figure in the

strings – creating a kind of tonal-thematic ‘arch-form’.

Finally, Symphony No. 5 is the only symphony by Bruckner to open with a formal introduction, rather than – as in most of his other symphonies – a few prelude, scene-setting bars. Marked *Adagio*, this introduction begins with a steady falling, then rising pizzicato bass, above which violins and violas open out into reverential harmony. A sudden *fortissimo* unison idea rears up convulsively on full orchestra, only to be countered by stern, majestic harmony in the full brass choir. These two elements are repeated. The tempo quickens, with a prominent dotted-note figure, then reverts to *Adagio* for a third, climactic statement of the brass passage, this time on full orchestra. This highly unusual introduction, with several opposing ideas frowning at each other in stark juxtaposition, already suggests the architectural qualities of the whole work, and it concludes with bird-like calls exchanged between solo horn and flute.

The main *Allegro* movement now sets in with a restless theme on violins and cellos. Moving to the dominant, F, Bruckner next expounds a long, anxious violin theme against a pizzicato accompaniment recalling the movement’s very opening. A warmer and

more lyrical theme appears in D flat on the woodwind, and a *fortissimo* ostinato figure arises from the bass and takes command of the powerful orchestral tutti that ensues. This large exposition closes in F, and the development begins with the music of the Introduction returning, once more *Adagio*, but now in C major and with the violin / viola music flowering on the horns above the pizzicato bass. The dramatically opposed ideas are heard again in combination with the first subject of the *Allegro*, and the materials of both introduction and exposition are then intertwined as the development continues in magnificently dramatic fashion. This drives to an equally dramatic recapitulation in which the tonal relations and connexions of the various constituents are drastically re-thought, and then the coda opens with the movement’s initial pizzicato idea speeded up to *Allegro* tempo. The tonic B flat major, in which the movement had opened, is not fully and unequivocally established until the serenely but massively confident closing bars.

The mood of Bruckner’s slow movements tends to be romantic, elegiac or devotional; but the *Adagio* second movement of Symphony No. 5 is for much of its length austere, withdrawn, enigmatic. The form of the movement is simple: two contrasted

sections, both repeated with modifications, the first recurring yet another time to form both climax and coda. Like the first movement the *Adagio* begins with a pizzicato pattern – but this, in six even triplets to a bar, creates a mysterious cross-rhythm with the 2/2 time of the *dolce* oboe theme, a melody of exquisite pathetic refinement. Cold, grey, and questing, this intricately woven music is suddenly balanced by the warm C major of the contrasting section, its broadly singing, almost hymn-like main melody led off by the full strings. The second occurrence of the first section creates a sonorous climax, after which the string melody makes a beautiful second appearance, in D. Shimmering violin figuration enfolds the last appearance of the main section, which after reaching an expressive high point fades out rather sinisterly, dying away over pizzicati that no longer cause cross-rhythms.

The Scherzo gives the impression of enormous muscular strength, and in its contrapuntal dexterity and rhythmic impulse foreshadows the *Rondo-Burleske* movement of Mahler's Ninth Symphony. It is, however, like all Bruckner's scherzos, a miniature sonata form. The fast 3/4 dance in staccato strings, which opens it, is, in fact, a transformation of the *Adagio's* slow pizzicato accompaniment.

The first subject, on woodwind, has a kind of cold insouciant élan; the second, slightly slower, is an Austrian *Ländler*, a gay but slow heavy waltz, led off by the strings. Both subjects are developed in a wild dance that climaxes in triumphant repetitions of the chord of D major. The Trio, in the same tempo, then begins in B flat, at first on woodwinds obstinately punctuated by horn. This bucolic dance is whimsical, almost Mendelssohnian music, despite a rough interruption from the trombone shortly before the end. The Scherzo is then reprised verbatim.

Like the first movement, the Finale has an *Adagio* introduction – and indeed, as mentioned above, it opens with the exact same music as that with which the symphony began. Just as the introduction to the first movement juxtaposes contrasting ideas, so does this one: but the ideas are the principal themes of the first and second movements. These are passed in review and found wanting (Bruckner no doubt got this idea from the start of the finale of Beethoven's Ninth Symphony): each is greeted and dismissed by a single quizzical six-note phrase from a solo clarinet, falling an octave and then rising again. After the reappearance of the pathetic oboe theme from the second movement,

two clarinets in unison give out this six-note phrase, which forthwith reveals itself as the opening figure in a hard-bitten fugue subject that starts up in cellos and basses. The main movement, however, is a fusion of fugue with sonata form, and the fugue-subject, which is presented in a full fugal exposition, corresponds to the sonata first subject.

The fugal exposition breaks off, and a (non-fugal) lyric theme in D flat – the movement's second subject – is announced by the violins. A tempestuous transition, based on the falling-octave figure, leads to a grandiose brass chorale, softly echoed by strings, after which the first part of the movement closes seraphically on *pianissimo* strings and timpani. The development section then begins, and proves to be a fully worked-out double fugue in which the chorale theme, shorn now of its brass harmony, is the first theme, while the trenchant subject derived from the six-note figure is the second.

The fugue is developed with staggering contrapuntal skill and dramatic instinct. At its climax the two subjects are combined by full orchestra, and this proves also to be the beginning of a recapitulation. The lyrical theme returns in F, followed again by the stormy transition, within which we now hear the first subject from the symphony's first

movement – another unexpected means by which Bruckner binds the whole edifice into a self-consistent and self-reflecting design. In the coda, the music builds up irresistibly on the basis of the first fugue subject, with other ideas played off against it, until the mighty chorale strides in, in majestic augmentation, fully harmonised on the brass, against the rhythms of the first subject, to clinch Bruckner's symphonic argument in terms so glorious and so seemingly inevitable that they can brook no opposition.

© 2010 Calum MacDonald

Since its first concert in 1904, the **Residentie Orchestra The Hague** has grown into one of the major symphony orchestras of The Netherlands. Founded by Dr Henri Viotta, who was also its first principal conductor, it quickly became a port of call for composers such as Richard Strauss, Igor Stravinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith, and Vincent d'Indy, as well as guest conductors including Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein, and Hans Knappertsbusch.

After the Second World War, Willem van Otterloo became Chief Conductor of the Orchestra. Serving from 1949 to



1973, he built up its exceptional reputation by combining its excellent playing with adventurous programming. He was succeeded by Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeny Svetlanov, and Jaap van Zweden. Since September 2005 the Orchestra's Chief Conductor has been Neeme Järvi.

The Residentie Orchestra The Hague is proving that even in the twenty-first century, symphonic music retains the power and beauty to move a large audience. Its reputation as one of the finest orchestras in Europe makes it an appropriate figurehead for The Hague as a cosmopolitan city of justice, peace and culture. The Orchestra performs concert series at its home, the Dr Anton Philipszaal, and in major concert halls throughout The Netherlands and abroad.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** is Chief Conductor of the Residentie Orchestra The Hague, Principal Conductor and Music Director of the New Jersey Symphony Orchestra, Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, First Principal Guest

Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He makes frequent guest appearances with the foremost orchestras of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic and Philadelphia Orchestra, and with opera companies such as The Metropolitan Opera and the Opéra national de Paris – Bastille. In the 2007/08 season he conducted a memorial concert for Mstislav Rostropovich with the Symphony Orchestra of Bayerischer Rundfunk, and appeared with the London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Czech Philharmonic Orchestra, and at a Gala concert to celebrate the opening of the new opera house of Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 400 discs, well over 150 of which for Chandos, and is the recipient of numerous accolades and awards worldwide: he holds honorary degrees from the University of Aberdeen, the Royal Swedish Academy of Music, and the University of Michigan and has been appointed Commander of the North Star Order by the king of Sweden.

## Bruckner: Sinfonie Nr. 5

---

Anton Bruckner komponierte seine Sinfonie Nr. 5 B-Dur in einem schwierigen Lebensabschnitt, und das Werk schien, vom Pech verfolgt zu werden. Von seiner unvollendeten Neunten abgesehen, war die Fünfte die einzige seiner Sinfonien, die er nie in einer Orchesteraufführung erlebte, und erst 1887, mehr als ein Jahrzehnt nach der Vollendung, wohnte er in Wien einer ersten Darbietung bei – und auch dann nur in einer Fassung für zwei Klaviere, mit Joseph Schalk und Franz Zottmann. Die einzige Orchesteraufführung zu seinen Lebzeiten fand 1894 in Graz unter der Leitung seines Schülers Franz Schalk statt, doch inzwischen war die Gesundheit des Komponisten so stark angegriffen, dass er dem Konzert fernbleiben musste. Auch versagten ihm wohl die Kräfte, um die drastischen Eingriffe Schalks in die Partitur zu verhindern, und die von diesem besorgte Erstausgabe im Jahre 1896, kurz vor Bruckners Tod, wurde durch die unangemessene Neuorchestrierung vieler Passagen (zum Schluss mit einem getrennten Bläserchor hinter der Bühne!) und ebenso ungebührliche Kürzungen

(etwa die Streichung von 122 Takten in der Mitte des Finales) entstellt. Die erste Wiener Aufführung (natürlich in der Fassung Schalks) folgte 1898 unter der Leitung Ferdinand Löwes und wurde wohlwollend aufgenommen; mit der Zeit setzte sich das Werk im Repertoire durch, obwohl die authentische Partitur Bruckners, von Robert Haas redigiert, erst 1937 veröffentlicht wurde. (Die Version Leopold Nowaks von 1951 ist wenig mehr als eine Neuauflage der Haas-Ausgabe.) Heute gilt die Fünfte als eine der herausragenden sinfonischen Leistungen Bruckners, seinen letzten drei Sinfonien (Nr. 7–9) in der Intensität des Ausdrucks und der Erhabenheit ihrer Architektur durchaus ebenbürtig.

Nicht lange nach Abschluss der Urfassung seiner vierten Sinfonie, der *Romantischen*, nahm Bruckner im Februar 1875 die Arbeit an seiner Fünften auf. Er begann mit dem *Adagio*, dem zweiten Satz. Die Umstände waren schwierig und deprimierend. Sein Übersiedeln von Linz nach Wien bedauerte er inzwischen als Torheit, denn in der kultivierten Hauptstadt der Donaumonarchie

hatte er es schwer, sich gesellschaftlich einzufügen und mit seiner Musik Anklang zu finden. Zudem entnervte es ihn, dass ihn zwei Klavierschülerinnen wegen beleidigenden Verhaltens angezeigt hatten (allem Anschein nach ein Missverständnis – Bruckner wurde später vor Gericht freigesprochen). Seine Kontakte waren deshalb auf männliche Klavierschüler beschränkt, und zudem stand ihm die Streichung seiner Hilfslehrerstelle an einer Wiener Lehrerbildungsanstalt bevor; auf sein mageres Salär vom Wiener Konservatorium reduziert, war er gezwungen, sich zu verschulden. Seine Briefe aus dieser Zeit stehen im Zeichen der Depression, und das klagende Oboenthema des *Adagios*, wahrscheinlich als erste Idee für das Werk zu Papier gebracht, mag sehr wohl ein Schrei aus tiefer Not gewesen sein.

Im Mai 1876 lag die Sinfonie bereits vollständig vor, obwohl diese Originalfassung heute verschollen ist; Bruckner unterzog das Werk über die nächsten zwei Jahre hinweg einer Überarbeitung, deren Resultat – die Partitur von 1878 – uns als einzige Quelle erhalten ist. Die Sinfonie Nr. 5 wirft also im Gegensatz zu den Sinfonien Nr. 1 – 4 das Dilemma rivalisierender Fassungen mit unterschiedlicher musikalischer Substanz nicht auf. Bruckner widmete das Werk

dem damaligen Minister für Cultus und Unterricht, Karl Ritter von Stremayr, in der österreichischen Regierung des Fürsten Adolf von Auersperg.

Alle Sinfonien Bruckners sind mächtig, sodass sich bei jeder Betrachtung das Attribut „monumental“ geradezu aufdrängt. Aber die Fünfte ist mächtiger als alle seine vorherigen Sinfonien, und der Verarbeitung ihrer Mittel, der ausladenden Gestaltung der vier Sätze und der Nutzung der Orchesterkräfte verdankt sie auch den Begriff „architektonisch“. Wie eine riesige gotische Kathedrale scheint sich das Werk über seinen Hörern zu erheben, felsenfest erbaut. So wie die Wölbungen, Verflechtungen und rhythmischen Gefüge der überwältigenden Steinmassen einer Kathedrale bringt diese Sinfonie auf intensivste Weise Bruckners meisterhafte Beherrschung des Kontrapunkt zum Ausdruck – ob in den überwiegend polyphonen Strukturen der ersten drei Sätze oder der massiven Fuge mit Choral, die den Hauptteil des Finales bildet. Hier vermittelt uns Bruckner in durch und durch authentischem Orchestergewand seine lange Erfahrung in der Kontrapunktkunst eines Orgelvirtuosen.

Die Fünfte ist auch in anderer Hinsicht bemerkenswert. Das Fugfinale ist

Bruckners einziger sinfonischer Finalsatz dieser Art. Überdies war Bruckner bei dieser Sinfonie mit besonderer Sorgfalt auf die Geschlossenheit der Sätze bedacht. Nicht nur beginnt das Finale damit, dass es die Themen der drei vorausgegangenen Sätze zitiert und auf seinem Höhepunkt ein Thema des Kopfsatzes in sich steigert, sondern durch die Ecksätze (beide in B-Dur) mit der gleichen musikalischen Anfangsbehandlung und die Mittelsätze (beide in d-Moll) mit der gleichen begleitenden Triolenfigur der Streicher wird ein fester Rahmen geschaffen, eine – wenn man so will – tonal-thematische Bogenstruktur.

Nicht zuletzt ist die Fünfte die einzige Bruckner-Sinfonie mit einer formalen Einleitung, während man von seinen Sinfonien sonst nur einige präludische Takte gewohnt ist. Unter der Bezeichnung *Adagio* beginnt diese Einleitung mit einem gleichmäßig ab- und aufsteigenden Basspizzicato, über dem sich Violinen und Bratschen in ehrfurchtsvoller Harmonie offenbaren. Plötzlich konstatiert das volle Orchester *fortissimo* und konvulsiv ein Unisonothema, dem der Blechbläserchor geschlossen mit strenger, majestätischer Harmonie entgegentritt. Diese beiden Elemente werden wiederholt. Das Tempo

beschleunigt sich mit einer markanten, punktierten Figur, bevor es sich zum ursprünglichen *Adagio* beruhigt und die Blechbläserpassage – nun durch das volle Orchester – ihre dritte, gewichtigste Erklärung findet. Diese höchst ungewöhnliche Einleitung, mit ihren verschiedenen widersprüchlichen Themen in krasser Gegenüberstellung, lässt bereits die architektonischen Qualitäten des Gesamtwerks erkennen und klingt mit Vogelrufen zwischen Solohorn und Flöte aus.

Nun beginnt der eigentliche *Allegro*-Satz mit einem unruhigen Thema auf den Violinen und Cellos. Bruckner wechselt nach F-Dur, zur Dominante, und legt ein langes, banges Violinethema mit einer Pizzicato-Begleitung dar, die an den Anfang des Satzes erinnert. Ein wärmeres, lyrischeres Thema erklingt in Des-Dur bei den Holzbläsern, und *fortissimo* erhebt sich eine ostinate Bassfigur, um das folgende mächtige Orchestertutti zu bestimmen. Diese große Exposition schließt in F-Dur, und die Durchführung beginnt mit der Wiederaufnahme der Einleitungsmusik, wobei die Violin- und Bratschenstimmen – erneut *Adagio* – diesmal in C-Dur von den Hörnern über dem Basspizzicato vorgetragen werden. Die dramatisch kontrastierenden Themen erklingen erneut in Verbindung mit

dem Hauptthema des *Allegros*, und dann werden die Gedanken sowohl der Einleitung als auch der Exposition eingeflochten, während die Durchführung auf herrlich fesselnde Weise voranschreitet. Hieraus ergibt sich eine ebenso dramatische Reprise, in der die tonalen Beziehungen und Verbindungen der verschiedenen Elemente von Grund auf neu durchdacht werden, bevor die Koda mit dem anfänglichen, nun zum *Allegro* beschleunigten Pizzicatothema einsetzt. Die vollständige Rückkehr zur Tonika B-Dur, in der dieser Satz begonnen hatte, wird erst mit den erhabenen, triumphalen Schlussakkorden unmissverständlich deklamiert.

Die langsamen Sätze Bruckners sind in der Regel romantisch, elegisch oder andächtig gestimmt; im Gegensatz dazu gibt sich das *Adagio* der Fünften als zweiter Satz über weite Strecken enthalten, verschlossen, enigmatisch. Der Satz hat eine schlichte Form: zwei kontrastierende Sektionen, die beide mit Modifikationen wiederholt werden, wobei der erste Abschnitt dann noch einmal aufgegriffen wird, um Höhepunkt und Koda zu bilden. Ebenso wie der Kopfsatz beginnt auch das *Adagio* mit einem Pizzicatoschema, das jedoch mit seinen sechs gleichen Triolen pro Takt einen mysteriösen Gegenrhythmus zu dem 2 / 2-Takt des *dolce* gespielten

Oboenthemas erzeugt, einer exquisiten, ergreifenden und vergeistigten Melodie. Kalt, grau und forschend begegnet diese kunstvoll gewirkte Musik plötzlich dem warmen C-Dur der Kontrastsektion, deren weitherzig singendes, nahezu hymnisches Hauptthema von der vollen Streichergruppe eingeleitet wird. Der Wiederauftritt der ersten Sektion bildet einen klangvollen Höhepunkt, dem sich das Streicherthema noch einmal wunderschön in D-Dur anschließt. Schimmernde Violinfiguren umschließen das letzte Erscheinen der Hauptsektion, die nach einer expressiven Krönung unheilvoll ausklingt, während die untermalenden Pizzicati ihren Gegenrhythmus aufgeben.

Das Scherzo vermittelt den Eindruck kraftvoller Stärke und lässt in kontrapunktischer Gewandheit und rhythmischem Trieb bereits die *Rondo-Burleske* von Mahlers Neunter vorausahnen. Wie bei all seinen Scherzos folgt Bruckner aber auch hier der Form eines Miniaturhauptsatzes. Das von den Holzbläsern vorgetragene Hauptthema hat einen gewissen kalten, sorglosen Elan; das etwas langsamer gehaltene Nebenthema ist ein österreichischer Ländler, ein munterer aber schwerer Walzer, angeführt von den Streichern. Beide Themen entwickeln sich

in einem wilden Tanz, der auf seinem Gipfel mit einem wiederholten D-Dur-Akkord triumphiert. Unter Anleitung der hartnäckig vom Horn akzentuierten Holzbläser präsentiert sich daraufhin im selben Tempo das Trio in B-Dur. Dieser bukolische Tanz erinnert in seiner Launigkeit an Mendelssohn, obwohl er kurz vor dem Ende von der Posaune barsch unterbrochen wird. Es folgt eine genaue Rekapitulation des Scherzos.

Ebenso wie der Kopfsatz weist auch das Finale eine *Adagio*-Einleitung auf – und wie bereits erwähnt, greift es die Anfangsmusik der Sinfonie getreu auf. Dem Beispiel der Einleitung zum Kopfsatz folgend, werden auch hier gegensätzliche Themen miteinander konfrontiert, wobei es sich in diesem Fall um die Hauptthemen der ersten beiden Sätze handelt. Der Stoff wird untersucht und für unzulänglich befunden (Bruckner orientiert sich dabei zweifellos am Beginn des Finales von Beethovens Neunter): Jedes Thema wird von der Soloklarinette mit einer zweifelnden Sechs-Noten-Phrase, die um eine Oktave abfällt und wieder aufsteigt, zunächst begrüßt, dann aber abgelehnt. Nach dem Wiederauftritt des ergreifenden Oboenthemas aus dem zweiten Satz stimmen zwei Klarinetten unisono diese Sechs-Noten-Phrase an, die sich nunmehr als die Eröffnungsfigur

eines nachhaltigen, aus den Cellos und Kontrabässen aufsteigenden Fugenthemas erweist. Der Hauptsatz ist jedoch eine Fusion aus Fugen- und Sonatenform, und das Fugenthema, das in einer vollen Fugenexposition vorgestellt wird, entspricht dem Hauptthema des Sonatensatzes.

Die Fugenexposition bricht ab, und ein (nicht-fugales) lyrisches Thema in Des-Dur – das Nebenthema des Satzes – wird von den Violinen vorgetragen. Eine stürmische Überleitung, basierend auf der abfallenden Oktavenfigur, führt zu einem grandiosen Blechbläserchoral, der von den Streichern weich wiederholt wird; danach bringen die Streicher und Pauken auf engelhafte Weise den ersten Teil des Satzes *pianissimo* zum Abschluss. Die folgende Durchführung erweist sich als vollentwickelte Doppelfuge, in der das Choralthema – nun von der Blechbläserharmonie befreit – als Hauptthema auftritt, während das pointierte, aus der Sechs-Noten-Figur abgeleitete Motiv die Rolle des Nebenthemas übernimmt.

Die Fuge ist mit erstaunlichem kontrapunktischen Geschick und dramatischen Instinkt ausgearbeitet. Auf ihrem Höhepunkt verbinden sich die beiden Themen im vollen Orchester, und dieser Moment markiert auch den Beginn einer

Reprise. Das lyrische Thema kehrt in F-Dur zurück, abermals gefolgt von einer stürmischen Überleitung, aus der wir jetzt das Hauptthema des Kopfsatzes heraushören – ein weiterer unerwarteter Kunstgriff, mit dem Bruckner die Gesamtstruktur zu einer in sich schlüssigen und reflektierenden Konstruktion bindet. In der Koda baut sich die Musik auf der Basis des ersten Fugenthemas unaufhaltsam auf, von anderen Ideen ergänzt und konfrontiert, bis der mächtige Choral – majestätisch vergrößert und im Blech voll harmonisiert – über den Rhythmen des Hauptthemas ertönt, um die sinfonische Argumentation Bruckners auf derart glorreiche und zwingende Weise abzusichern, dass kein Widerspruch möglich ist.

© 2010 Calum MacDonald  
Übersetzung: Andreas Klatt

Seit seinem ersten Konzert im Jahre 1904 hat sich das **Residentie Orkest Den Haag** zu einem der führenden Orchester der Niederlande entwickelt. Nach der Gründung durch seinen ersten Chefdirigenten, Dr. Henri Viotta, wurde es rasch von Komponisten wie Richard Strauss, Igor Strawinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith und Vincent d'Indy entdeckt, während Gastdirigenten wie

Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Hans Knappertsbusch den Taktstock ergriffen.

Willem van Otterloo übernahm die Rolle des Chefdirigenten nach dem Zweiten Weltkrieg. Unter seiner Ägide von 1949 bis 1973 profilierte sich das Orchester mit einer Kombination aus hervorragender Interpretation und risikoreicher Programmgestaltung. In dieser Tradition folgten Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeny Svetlanov und Jaap van Zweden. Seit September 2005 nimmt Neeme Järvi die Leitung des Orchesters wahr.

Das Residentie Orkest Den Haag beweist, dass sinfonische Musik auch im einundzwanzigsten Jahrhundert noch die Kraft und Schönheit ausstrahlen kann, um ein großes Publikum anzusprechen. Sein Ruf als eines der Spitzenorchester Europas macht es zu einem angemessenen Botschafter Den Haags als kosmopolitische Stadt der Gerechtigkeit, des Friedens und der Kultur. Das Orchester tritt regelmäßig in seinem eigenen Konzertsaal, dem Dr. Anton Philipsaal, und in den großen Häusern des In- und Auslands auf.

Der aus Tallin, in Estland gebürtige **Neeme Järvi** ist Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, Erster Dirigent und

Musikdirektor des New Jersey Symphony Orchestra, emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Erster Dirigent der Göteborgs Symfoniker, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Regelmäßige Gastdirigate verbinden ihn mit den führenden Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-Orchester, das Philharmonia Orchestra, das New York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra, sowie auch mit führenden Opernhäusern wie der Metropolitan Opera und der Opéra national de Paris – Bastille. In der Spielzeit 2007/08 hat er mit dem Sinfonieorchester des

Bayerischen Rundfunks ein Gedenkkonzert für Mstislaw Rostropowitsch veranstaltet, außerdem hat er das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris, die Tschechische Philharmonie und schließlich ein Galakonzert anlässlich der Eröffnung des neuen Opernhauses von Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo, dirigiert. Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie von mehr als 400 CDs angesammelt, darunter über 150 allein für Chandos, und ist der Empfänger von zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen weltweit: Er besitzt Ehrentitel der University of Aberdeen, der Königlich Schwedischen Musikakademie und der University of Michigan, außerdem wurde er vom schwedischen König zum Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.



## Bruckner: Symphonie no 5

---

Anton Bruckner composa la Symphonie no 5 en si bémol majeur à une période difficile de sa vie, et l'œuvre semble avoir été poursuivie par la malchance. Mis à part la Neuvième qui resta inachevée, ce fut la seule symphonie de son cru qu'il n'entendit jamais exécuter par un orchestre, bien qu'en 1887, plus de dix ans après son achèvement, il en entendit une version pour deux pianos interprétée par Joseph Schalk et Franz Zottmann, à Vienne. La seule exécution orchestrale qui eût lieu de son vivant, fut donnée à Graez en 1894, sous la baguette de son élève Franz Schalk, mais le compositeur était déjà trop malade pour y assister. Ce fut d'ailleurs Schalk qui en supervisa la première édition, en 1896, peu avant la mort de Bruckner, probablement alors trop malade pour s'opposer aux modifications apportées par Schalk – la ré-orchestration radicale de nombreux passages (allant même jusqu'à incorporer à la fin un orchestre de cuivres en coulisse!) ainsi que des coupures trahissant le même manque d'égards (par exemple, la suppression de 122 mesures au milieu du Finale). La première exécution à Vienne (dans la version de Schalk, comme

de bien entendu), eut lieu en 1898 sous la direction de Ferdinand Löwe, et fut assez bien accueillie. L'œuvre entra peu à peu au répertoire, mais il fallut attendre 1937 pour que la partition authentique de Bruckner soit publiée, dans l'édition de Robert Haas. (L'édition ultérieure réalisée par Leopold Nowak en 1951 est essentiellement la réédition de celle de Haas.) De nos jours, la Cinquième est considérée comme une des plus grandes réussites symphoniques de Bruckner, son intensité d'expression et le caractère grandiose de son architecture la plaçant sur un pied d'égalité avec les trois dernières symphonies (nos 7, 8 et 9) du compositeur.

Bruckner entama la composition de sa Cinquième Symphonie en février 1875, peu après avoir ébauché sa Quatrième Symphonie, *Romantique*. Il commença par la composition du deuxième mouvement *Adagio*. Le compositeur était alors dans une situation difficile et déprimante. Il regrettait profondément d'avoir quitté Linz pour venir s'installer à Vienne, la capitale si raffinée de l'Empire, où il avait des difficultés à s'intégrer socialement et où il ne parvenait guère,

semble-t-il, à susciter de l'attention pour sa musique. Il était aussi fort tourmenté par un procès intenté contre lui par deux de ses élèves féminines, à qui il avait enseigné le piano et qui l'accusaient d'avoir eu un comportement offensant à leur égard (la chose semble avoir été due à un malentendu – Bruckner devait finalement être disculpé par le tribunal). Il ne pouvait donc plus enseigner le piano qu'à des élèves masculins, mais son poste de professeur de piano dans un séminaire viennois était de toute façon sur le point d'être supprimé. Réduit à son maigre salaire d'enseignant au Konservatorium de Vienne, il fut forcé d'emprunter de l'argent. Ses lettres de l'époque montrent qu'il était déprimé, et il se pourrait fort que le thème retentissant au hautbois entendu dans *l'Adagio*, probablement la première idée qu'il esqua pour l'œuvre, ait la force d'un cri intime venu du fond du cœur.

La symphonie fut achevée dans sa totalité en mai 1876, mais cette version originale est perdue. Cependant Bruckner se livra à une révision partielle de l'œuvre pendant les deux années qui suivirent, et en rédigea une nouvelle partition – c'est cette partition de 1878 qui demeure l'unique source de la musique. À la différence des Symphonies nos 1 à 4, il n'existe donc pas plusieurs versions

rivales de la Symphonie no 5, dans lesquelles la substance musicale elle-même varie. Bruckner dédia l'œuvre à Karl Ritter von Stremayr, qui était alors le ministre de l'Instruction Publique de l'Empire austro-hongrois au sein du gouvernement formé par le prince Adolf von Auersperg.

Toutes les symphonies de Bruckner sont imposantes et l'épithète de "monumentales" intervient naturellement dans toute discussion s'y rapportant. Cependant la Cinquième est encore plus vaste que toute autre symphonie antérieurement écrite par Bruckner et, de surcroît, dans cette œuvre, la disposition du matériau, l'ampleur des formes données aux quatre mouvements et la façon dont le compositeur utilise l'orchestre, tout mérite d'être qualifié d'architectural. Pareille à une gigantesque cathédrale gothique, l'œuvre semble dominer ses auditeurs par son immensité et donne l'impression d'être bâtie avec la solidité d'un roc. Tels les voûtes, les entrelacs et la disposition régulière des grandes masses de pierre d'une cathédrale, cette symphonie est celle qui montre, au plus haut point, la souveraine maîtrise du contrepoint possédée par Bruckner, particulièrement dans les textures essentiellement polyphoniques des trois premiers mouvements et la massive

fugue avec choral formant le corps principal du Finale. Bien que ce soit sous une forme orchestrale absolument authentique, nous entendons ici toute la longue expérience de l'art du contrepoint acquise par Bruckner en sa qualité d'organiste d'église virtuose.

La Cinquième est également unique à d'autres égards. Le Finale fugué est le seul finale symphonique du genre, trouvé chez Bruckner. De plus, il est évident que Bruckner se soucia à un degré peu habituel de créer une unité au sein des mouvements de l'œuvre. Le Finale non seulement débute par les thèmes des trois mouvements précédents et inclut à son apogée un rappel cyclique d'un thème du premier mouvement, mais le premier mouvement et le Finale (qui sont tous les deux en si bémol majeur) débute aussi sur la même musique, tandis que le deuxième et le troisième mouvements (tous les deux en ré mineur) débute par le même motif d'accompagnement en triolet, aux cordes – créant ainsi une sorte d'arc "thématico-tonal".

Finalement, la Symphonie no 5 est la seule symphonie de Bruckner à débute par une véritable introduction, plutôt que par quelques mesures de prélude préparant à ce qui va venir, comme c'est le cas dans la plupart de ses autres symphonies. Marquée *Adagio*, cette introduction débute par le jeu

pizzicato d'une contrebasse descendant de plus en plus vers le grave avant de remonter, tandis que violons et altos font fleurir des harmonies révérencieuses plus à l'aigu. Soudain une idée *fortissimo*, jouée à l'unisson par tout l'orchestre, se dresse convulsivement, mais les harmonies sévères et majestueuses du chœur des cuivres au grand complet viennent s'y opposer. Ces deux éléments sont répétés. Le tempo, qui s'accélère en même temps qu'apparaît une remarquable figure de notes pointées, redevient *Adagio* pour faire entendre une troisième exposition paroxystique du passage aux cuivres, cette fois exécuté par tout l'orchestre. Cette introduction vraiment peu habituelle opérant la juxtaposition difficile de plusieurs idées opposées qui semblent se fixer l'air revêché, suggère déjà les qualités architecturales de l'œuvre tout entière et se termine par des échanges rappelant des cris d'oiseau, entre cor et flûte solistes.

Le mouvement principal, *Allegro*, commence alors avec un thème agité aux violons et aux violoncelles. Passant à la dominante (fa), Bruckner expose ensuite un long thème plein d'anxiété au violon sur un accompagnement joué pizzicato rappelant l'ouverture même du mouvement. Un thème plus chaleureux et plus lyrique apparaît en

ré bémol aux bois, puis une figure ostinato, jouée *fortissimo*, monte de la contrebasse et domine le puissant tutti orchestral qui s'ensuit. Cette vaste exposition se termine en fa, et le développement commence par un retour de la musique de l'Introduction, une fois de plus *Adagio*, mais maintenant en ut majeur avec la musique pour violons / altos fleurissant aux cors et accompagnée par la contrebasse jouant pizzicato. Les idées s'opposant de façon si dramatique se font à nouveau entendre combinées au premier sujet de l'*Allegro*, puis le développement se poursuit de façon merveilleusement dramatique en faisant s'entrelacer le matériau de l'Introduction avec celui de l'exposition. Ceci amène à une récapitulation tout aussi dramatique dans laquelle les relations tonales et les rapports entre les différents éléments se trouvent radicalement repensés, puis la coda débute par l'idée pizzicato initiale du mouvement qui a été accélérée pour atteindre le tempo d'*Allegro*. La tonalité de si bémol majeur, dans laquelle le mouvement a débuté, ne se trouve pleinement et irrévocablement établie que lors des dernières mesures empreintes d'une assurance sereine, bien que colossale.

Si l'atmosphère caractérisant les mouvements lents de Bruckner tend à être romantique, élégiaque ou pieuse, le deuxième

mouvement *Adagio* de la Symphonie no 5 s'avère, pendant la majeure partie de sa durée, austère, renfermé et énigmatique. Il adopte une forme simple: deux sections contrastées, qui sont toutes les deux répétées avec des modifications, la première revenant une fois de plus pour former sommet et coda. À l'instar du premier mouvement, l'*Adagio* débute par un motif pizzicato –, mais celui-ci, avec ses six triolets égaux par mesure, crée un mystérieux rythme concomitant avec la mesure à 2/2 du thème au hautbois joué *dolce*, mélodie pathétique d'une subtilité exquise. Froide, grise et interrogatrice, cette musique tissée avec une extrême complexité se trouve soudain équilibrée par la chaleureuse tonalité d'ut majeur de la section contrastante, dont la mélodie principale généralement chantante, quasi-hymnique, est entamée par les cordes au grand complet. La première section survient une seconde fois pour créer un sommet retentissant, après quoi la mélodie aux cordes fait une seconde apparition ravissante, en ré. Une chatoyante figuration au violon entoure la dernière apparition de la section principale, qui, après avoir atteint un grand moment d'éloquence, s'évanouit de façon plutôt sinistre, mourant sur des pizzicati qui ne causent plus de rythmes concomitants.

Le Scherzo, donnant l'impression

d'être doté d'une force musculaire énorme, annonce le mouvement *Rondo-Burleske* de la Neuvième Symphonie de Mahler par sa dextérité contrapuntique et son élan rythmique. Il s'agit néanmoins, comme pour tous les scherzos de Bruckner, d'une forme sonate en miniature. La rapide danse à 3/4 aux cordes jouant staccato sur laquelle elle débute, est en fait une transformation du lent accompagnement pizzicato de l'*Adagio*. Le premier sujet, aux bois, est empreint d'une sorte d'élan froid et insouciant; le second, légèrement plus lent, est un *Ländler* autrichien, une valse joyeuse, quoique lente et lourde, débutée par les cordes. Les deux sujets se trouvent développés au cours d'une danse échevelée qui culmine avec des répétitions triomphantes de l'accord de ré majeur. Le Trio, écrit dans le même tempo, débute alors en si bémol, d'abord aux bois, obstinément ponctué par le cor. Cette danse bucolique constitue une musique changeante, quasi-mendelssohnienne, malgré une brutale interruption du trombone peu avant la fin. Vient ensuite la reprise littérale du Scherzo.

Comme le premier mouvement, le Finale est pourvu d'une introduction *Adagio* – et d'ailleurs, comme mentionné plus haut, il s'ouvre exactement sur la même musique que celle sur laquelle la symphonie a

débuté. Cette introduction, tout comme celle du premier mouvement, juxtapose des idées contrastantes, mais ces idées sont les thèmes principaux des premier et deuxième mouvements. Elles sont passées en revue, mais jugées inadéquates (Bruckner emprunta sans doute l'idée au début du finale de la Neuvième Symphonie de Beethoven): chacune se trouve accueillie puis renvoyée par une seule petite phrase interrogatrice de six notes exécutée par la clarinette soliste descendant d'une octave avant de remonter à nouveau. Après la réapparition du thème pathétique au hautbois du deuxième mouvement, deux clarinettes à l'unisson font entendre la phrase de six notes, qui s'avère aussitôt être le motif d'ouverture d'un sujet de fugue coriace débutant aux violoncelles et aux contrebasses. Le mouvement principal repose cependant sur une fusion de la fugue avec la forme sonate, et le sujet de la fugue, qui est présenté avec une exposition de fugue complète, correspond au premier sujet de la forme sonate.

L'exposition fuguée s'interrompt, et un thème lyrique (non fugué) en ré bémol – le second sujet du mouvement – est annoncé par les violons. Une transition orageuse, fondée sur la figure descendant d'une octave, amène à un grandiose choral de cuivres, dont les cordes font entendre le doux écho, après quoi

la première partie du mouvement se termine dans une atmosphère séréaphique, avec cordes et timbales jouant *pianissimo*. La section de développement commence alors, il s'agit d'une double fugue complètement résolue, dont le thème du choral, maintenant dépouillé de toute harmonie aux cuivres, fournit le premier thème, tandis que le sujet incisif dérivé de la figure à six notes en constitue le second.

La fugue est développée avec une maîtrise du contrepoint et un instinct dramatique prodigieux. À son paroxysme, l'orchestre tout entier joue les deux sujets combinés, et ceci s'avère aussi être un début de récapitulation. Le thème lyrique revient en fa, à nouveau suivi par la transition orageuse, au sein de laquelle nous entendons maintenant le premier sujet du premier mouvement de la symphonie – autre moyen inattendu par lequel Bruckner cimente tout l'édifice pour lui donner une conception "auto-cohérente" semblant se réfléchir. Dans la coda, la musique enfle irrésistiblement s'appuyant sur le premier sujet de la fugue, tandis que d'autres idées lui sont opposées jusqu'à ce que le puissant choral entre en majestueuse augmentation complètement harmonisé pour les cuivres et accompagné par les rythmes du premier sujet, afin de clôturer l'argument symphonique de Bruckner en termes si glorieux et, semble-

t-il, si inéluctables qu'aucune opposition ne pourrait être tolérée.

© 2010 Calum MacDonald

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Depuis son premier concert, en 1904, l'**Orchestre de la Résidence de La Haye** est devenu un des plus grands orchestres symphoniques des Pays-Bas. Fondé par le docteur Henri Viotta, qui en fut aussi le premier chef permanent, il devint rapidement une halte pour les compositeurs, tels Richard Strauss, Igor Stravinski, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith et Vincent d'Indy, ainsi que les chefs invités, dont Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein et Hans Knappertsbusch.

Après la Seconde Guerre mondiale, Willem van Otterloo en devint le chef permanent. Occupant ce poste de 1949 à 1973, il bâtit la réputation prestigieuse de l'orchestre en alliant l'excellence du jeu à des programmes audacieux. Sa relève fut ensuite prise par Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeni Svetlanov et Jaap van Zweden. Depuis septembre 2005, le chef permanent de l'orchestre est Neeme Järvi.

L'Orchestre de la Résidence de La Haye prouve que, même au vingt et unième siècle, la

musique symphonique a gardé la puissance et la beauté requises pour émouvoir les foules. Sa réputation d'être un des plus grands orchestres d'Europe en fait une formation tout indiquée pour représenter La Haye, cité cosmopolite de la justice, de la paix et de la culture. L'orchestre joue des séries de concerts dans sa propre salle, la Dr Anton Philipszaal, et dans les plus grandes salles des Pays-Bas et du monde entier.

Né à Tallinn, en Estonie, **Neeme Järvi** est chef permanent de l'Orchestre de la Résidence de La Haye, chef permanent et directeur musical du New Jersey Symphony Orchestra, directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, principal chef émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg, premier chef invité permanent de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Il est souvent invité à diriger les plus grands orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw

d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic et le Philadelphia Orchestra, ainsi que des compagnies lyriques comme le Metropolitan Opera et l'Opéra national de Paris – Bastille. Au cours de la saison 2007 – 2008, il a dirigé un concert à la mémoire de Mstislav Rostropovitch à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et il s'est produit avec le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique tchèque; il a participé également à un concert de gala pour l'inauguration du nouveau théâtre lyrique de l'Opéra norvégien de Bjørvika, à Oslo. Neeme Järvi a accumulé une brillante discographie de plus de quatre cents enregistrements, dont plus de 150 chez Chandos; il a fait l'objet de nombreuses marques de sympathie et distinctions dans le monde entier et a reçu des diplômes *honoris causa* de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie de musique royale suédoise et de l'Université du Michigan; il a été fait commandeur de l'Ordre de l'Étoile du Nord par le roi de Suède.



Janick Dam

Residentie Orchestra The Hague, with Neeme Järvi



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net)  
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

**Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)**

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

CHEF-DIRIGENT NEEME JÄRVI  
**residentieOrkest**  
THE HAGUE PHILHARMONIC



Principal sponsor Residentie Orchestra

**Recording producer** Jean-Pierre Gabriël

**Sound engineer** Wim van den Berg

**Assistant engineers** Frank van Kleef and Stephan Trikojus

**Editor** Jean-Pierre Gabriël

**Mastering** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Mary McCarthy

**Recording venue** Dr Anton Philipszaal, The Hague, The Netherlands; 17 – 19 September 2009

**Front cover** 'Snow-covered Alps, Bludenz, Vorarlberg, Austria', photograph © Jonas Jungblut /Getty Images

**Back cover** Photograph of Neeme Järvi by H. Frederick Stucker

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidrayne.co.uk](http://www.cassidrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



H. Frederick Stueker

Neeme Järvi